

## 悲劇論覚え書

——『ハムレット』の時間意識——

毛利 三 彌

断るまでもなく、悲劇を読むことと悲劇を観ることは全く異なった経験である。もともと劇を読むという習いはなかった。劇は観るものであった。劇（ドラマ）と呼ばれるもののなかに、悲劇、喜劇、或いは古代ギリシャの場合、サテュロス劇とか呼ばれるものがあっただけである。だが劇を読むという習慣が成立してからは——これはおそらく、同一台本の再演の習慣化と期を同じくしていたと思われる——悲劇とか喜劇とかの名称は、読むものとしてのそれらを専ら指すようになった。それにつれて、悲劇論が観る悲劇を論じること即ち演劇論ではなく、読む悲劇の論即ち文学論の傾向を帯びてきたのは当然のことであつた。

その始まりは他ならぬアリストテレスの『詩学』である。アリストテレスの『詩学』は現存部分でみるかぎり、戯曲としての悲劇の創作論を骨子としている。ルネサンス以後この『詩学』が演劇のみならず文芸一般の理論書として重きをなし得た理由の一半はここに起因すると言えるだろう。アリストテレスはヘトラゴーディア<sup>ヘトラゴーディア</sup>について分析する。だがヘトラゴーディアとは、周知の如く、へ山羊の歌の意であり、この名称が山羊の扮装の踊り手たちから由来したか、山羊を犠牲に捧げる祭事であるところから由来したか、或いは山羊を賞品として競う催しである点に基づくものか、古典学者の説はいまだ定まっていらないにせ

よ、それがもとと観るものとしての悲劇を意味こそすれ、科白を書きとめたものにつけられた名称でなかったことは確かである。成程アリストテレスの悲劇論は、ドイツ観念論美学及びその系統の悲劇論つまり悲劇ではなく悲劇的なものについて論じるもののはまり込む陥穽を今だ知らなかった。その陥穽とは、悲劇から悲劇的なものを導き出すのではなく、悲劇的なものによって悲劇を定義づけようとするものである。だがアリストテレスの『詩学』がその後の殆どあらゆる形式の悲劇論に利用され、それ故にその多くが演劇論たり得ていないこともまた事実であろう。

アリストテレスは悲劇の本質を次のように定義した。

「すなわち、悲劇とは、(i)まじめで厳肅な行為の、そしてひとつの大きさを持って完結している行為の、描写（模倣）であり、(ii)その描写（模倣）は快い効果をあたえられた言葉によっておこなわれながら、その快い効果のための手段の各種類が、作品の諸部分において別々に用いられるものであり、(iii)人物たちが現に行動しているままに描写して、報告による叙述の方式をとることなく、(iv)あわれみと恐れをひきおこすことによって、その種の諸感情の浄化（カタルシス）を達成するところのものである」。(一四四

#### 九b二四～二八<sup>(1)</sup>

これは一見して「演劇としての悲劇」を定義しているように思えるかもしれない。確かに、学者たちの指摘する如く、ここでは悲劇の観客心理に及ぼす効果を重要視している。だが劇場における演技者と観客との相互作用は、ここでの心理効果の考察において完全に無視されているとしなければならぬ。これはあくまで悲劇を「戯曲としての悲劇」の視点から眺めるときの観客への働きにすぎないのである。観客からの意識作用は問題の枠内に浮んでこない。

このことは、すでにアリストテレスの時代（『詩学』成立は大体紀元前三三〇年頃とされる）には悲劇自体が観客からの作用を強く感じるものではなく、それを全体としてとらえられなくなっていたことを示唆するものでもあろう。紀元前四世紀のアッティカ悲劇の衰退を側面から証明していることでもある。

いったい、戯曲をその一部分とする全体として演劇をとらえられない時代に演劇が栄えたためしがあるうか。すぐれた劇作家は常に自分の書くものを完成された作品とは考えなかった。そして演劇を形成する諸要素の担い手（作家、俳優、観客）が演劇を全体としてとらえ得る時代に

は、そもそも、演劇理論なるものは成立しなかったし、必要でもなかったのである。理論づけの意志は殆ど常に当の対象が隆盛の頂を過ぎているときに生じるものであろう。

世阿弥の能芸論でさえ、能の衰退しつつあることを憂いて書かれたものではなかったか。

とすれば、今日、居ながらにして演劇を全体としてつかむことの出来ない時代に生きる我々は、畢竟部分の理論化に甘んじる他ないということになる。確かに、全体を全体として論理化するということは、そもそもあり得ないことであろう。論理づけるとは全体を部分に分かつことでもある。演劇論もまた、演劇を分解する以上のいかなる作業たり得るであろうか。それは人体解剖に似る。人間生体の成り立ちはそれを部分に分けることでは到底つかみ得ない。それにもかかわらず医学者はそれを敢て行ない、部分への分割の結果に立って再び部分の組合せとしての生体を理解しようとする。それ以外に人間理解の方法を持たないのである。成程宗教者は、人間とは何かという問いを居ながらにして一言で喝破するかもしれない。だが学問者は、部分への分解が精密を極めれば極めるほどますますとの全体から遠ざかるという論理化の自己矛盾にさいなまれながら

も、それが究極に達したとき忽然としてもとの生きた全体が全体として蘇えることをもまた、確信しているはずである。

おそらく問題は次のようになるだろう。

今日の演劇界では読む悲劇の論を否定するばかりか、戯曲そのものに悲劇の本質的部分としての地位を与えない考えが現われている。悲劇を読む習慣が成立して以来今日まで、戯曲としての悲劇が悲劇に不可欠なることを疑うものは出てこなかった。喜劇では事情は異なっている。かつてすぐれた即興喜劇の成立したことがあるという事実は、読む喜劇が本質的一部分をなすと考えられていなかったことを意味するだろう。しかし未だかつて即興悲劇なるものは成立したことがないのである。

だが、今日の演劇界の一部で行なわれている実験演劇においては戯曲の不可欠性が否定され、それにもかかわらずその演劇が明らかに喜劇ではなく、従って悲劇の分野に属するとせざるを得ないような様相を呈しているとき、そもそも文学論としての悲劇論が、戯曲の悲劇における不可欠性を主張するものたり得るのかどうかという問いは発せられてしかるべきであろう。戯曲の不可欠性を主張するとは

当然、戯曲否定の悲劇が実は悲劇ではないか、或いは戯曲を否定しながらも実際にはそれを本質的部分としているかのいずれかであることを暗に主張していることになる。言うまでもなく私は、悲劇における戯曲の不可欠性を肯定しようとする立場に立つものである。

しかしながら、私は、演劇と全く無縁であるような悲劇論の存在意義を否定するつもりはない。劇文学といわれるものがすでに成立してきている以上、その論が無意味であるはずはない。従って再び問題は次のようになる。即ち、演劇と無縁の悲劇論と、演劇の部分としての読む悲劇の論とのあいだには、本質的な差異を生じるであろうかという問題である。或いはこう問い直してもよい。演劇の部分としての読む悲劇の論は、それが部分でありながら全体を内包するようなものでなければならないのか、それとも、それが部分たることは、他の各部分の考察と合わせられたとき、とどこおりなく全体の部分たる役割を果たせばよいということなのか。

この問いはいささか危険な罠である。有機体の部分は、部分に全体が内包されているが故に有機体の部分たり得ている。従って我々は演劇を各要素の有機的結合体として考

えるならば、当然前者であると答えたい。だが、戯曲としての悲劇が演劇としての悲劇を内包しているという、そういうものとして悲劇を読むとはどういうことか。私には戯曲の、演劇としての読み方などというものがあるとは思えない。よく言われるような、舞台上の動きを想像しながら読むとか自ら演出家のつもりで読むとかいうことは誰れでも行なっていることであるが、それは演劇を観る経験とはどこまでも異なる経験であろう。人物の動きを分析して戯曲内容の理解の一助とするのはよい。しかしたとえ戯曲を楽譜やダンス・ノーテーションのような動き（科白も含めて）の譜とみるとしても、戯曲を読む経験には動きを観る経験は全く欠如している。

戯曲はあくまで戯曲である。先の問いにはむしろ後者であると答えた方がよい。演劇の部分としての読む悲劇の論は、決してそのままで演劇論にはならず、畢竟文学論である。だがこれは、逆また真なりと言える関係にあるのではない。

文学論であるかぎり、例えば『ハムレット』を精神分析的に解釈することを妨げるものはない。それがハムレットを實在の人物であるかの如くに扱うものだとすると、そ

のこと自体が我々の人間理解に役立つとすれば意義のないことではなからう。文学解釈法は時代風潮の影響を受ける。心理主義的性格分析は今日の多くの批評家のとらないところであるが、十九世紀には新しい方法として大に意味を持った。だが、心理主義的性格分析は演劇論を志向する悲劇論としては時代にかかわりなく意味を持たない。他の部分の考察とあいまって演劇の全体像を明確にするものであることを自覚して行なう悲劇論と、そうでないものとの間に相違のあることは、やはりはっきりさせるべきである。ただこれまで、戯曲以外の演劇の要素が真剣な論理化の対象になることが少なかったことは事実であろう。観客と俳優の意識の相互作用なども美学芸術学に属する演劇学の方面では従来等閑視されてきた。読む悲劇の考察は他の諸部分の考察をまっしてはじめてその本来の意義を獲得するとも言えるのである。

以下に記す論が、ここに述べた悲劇論の範型であると言うつもりは毛頭ない。方法は一つではないし、また種々の試行錯誤も必要であろうと思われる。ただ私は各部分を究めた末に忽然として全体が出来上るとき、その核になるようなもの、外観的には全く人間の姿をしていても、それ

が生きたものかどうかを区別するいわば人体の血液のようなもの、或いは部分と部分をはり合わせて殆ど境目が消してしまふほどに粘着性を持った接着剤のようなもの、そういうものがやはりあるはずだと考える。そして演劇の場合それを漠然と、〈時間意識〉ではあるまいかと考えている。つまり、これは演劇において、戯曲としての悲劇（劇作家）、演技（俳優）、観照（観客）のいずれをも部分として分解すると同時に、直ちに他を求め、全体を志向せしめるモメントとなるもののように思えるのである。<sup>(2)</sup>

ここで先ずシェイクスピア悲劇をとり上げたのは他意あつてのことではない。しばらく私の念頭にあつたことを書き記しておこうと思つたからにすぎない。専門の研究者ではない私の論の多くは先人の研究に負うている。すでに他の批評家によって指摘されていることを新しいことのように考へている場合もある。大方の御批判を俟つ次第である。また本来であれば綿密なドキュメンテーションをほどこすべきであるが、〈覚え書〉たる性格上、敢て二、三にとどめたことをお断りしておきたい。

## 序

つとに指摘される如く、シェイクスピアにとって〈時〉の觀念は重要な問題であつた。彼は〈時〉が愛に及ぼす力を多くのソネットで考察している (time の言葉が使われているソネットは約二十曲ある)。しかし本来、劇においてこそ〈時〉は具体的な形をとって現われるものであらう。シェイクスピアは諸々の作品で諸々の時間様相を問題にした。(Frederick Turner はそれを九つの様相に分類している)<sup>(3)</sup>それは、シェイクスピアの劇作家としての發展に依じて明らかな展開を見せているものである。

シェイクスピア劇のなかで〈時〉の意識がもっとも表面的に現われるのは歴史劇であらう。周知のように、シェイクスピアの歴史劇十篇のうち、『ジョン王』と彼単独の作とみられていない『ヘンリー八世』を除いた八篇は二つの四部作を形成し、(成立年代は逆だが)それぞれが互いに内容的につながつて壮大なバラ戦争サイクルを作り上げる。ここでは〈時〉は〈流れ〉としてとらえられる。抗いがたい力で人間や社会を押し流す運命、それは因果応報の

理を含むと同時に、人間世界の諸々のとりきめには全く無関心に人を老いさせ死に到らしめ、国家を混乱させ滅亡へと導く。イギリスの長年の内乱の発端はリチャード二世の強要された退位と彼の暗殺の上に立つヘンリー四世の即位という叛逆行為にある (リチャードが愚昧な王でありヘンリーが名君であるだけにこの応報の理は厳しい)。しかし一方では、『ヘンリー六世第二部』における民衆暴動の首領ケイドや『ヘンリー四世第一部』のフォルスタッフに具現化されている民衆の放縱の世界が持つ無秩序も正当化され、『ヘンリー六世第一部』の演劇的には非常に面白い戦況のシーソー・ゲーム的変転にあらわされている〈偶然〉の女神の気まぐれもいかなともし難いものとしてある。〈時〉は流れ、人間世界を外側から縛る。しばしば砂時計が持ち出されるように、これは昼夜・季節を分かつ天文現象としての〈時〉、つまり現在進行形の時間に他ならない。その具体的な形は舞台の上では個々の出来事の継起としてのみ示され得る。言い換えれば、歴史劇における〈時〉はそこでの歴史的事件そのものである。事件のつながりにシェイクスピアの歴史観が表現されていることは当然であらう。そしてそれは彼の時代つまりエリザベス王朝を

支える基盤としての歴史のとらえ方を逸脱するものではないからう。しかし、この時の流れが〈建設力〉とともに圧倒的な〈破壊力〉をも現出させるとき、我々はその事件を過去のものとしてではなく、現に進行しつつあるものとして見ざるを得ない（それはまた劇場内における劇本来の性格に由来する我々の意識でもある）。人間のあらゆる営みを色あせさせる時の流れに身をまかせたいというリチャード二世の感慨は過去のものではない。そしてそういう〈時〉の破壊力に現に押しつぶされていく人間は我々に悲劇性に似たものを感じとらせることにもなる。

だが、それは悲劇ではない。人間の営みが所詮流れに浮ぶ木の葉の如きものとしてしかとらえられないとき、人間の破壊、国家の破壊は耐え忍ぶべきものとしか考えられない。むしろ時の流れの中で悲劇になるのは、当然流れるはずの方向が突然狂ってしまう〈偶然〉によるものであるように思われる。『ロメオとジュリエット』はその典型である。

この若い恋人たちの悲しい結末は、それぞれが属する家の間の不和に由来すると一般には見られよう。しかし彼等がこの破局に到るためには夥しい偶然の重なり合いがなけ

ればならなかった。これは単なる〈上手く作られた芝居〉の手法としてあるだけではない。そのどれ一つでもが逆になつていれば、二人は幸福な結末を得ることが出来るものとしてある。この作品は喜劇となり得る契機をいくつもはらんでいるのである。〈偶然〉は悲劇を呼ぶことがある。しかしそれは伝統的に喜劇を創るものであった。事実、『真夏の夜の夢』や『十二夜』の喜劇には偶然の作用は大きい。『ロメオとジュリエット』では単に外的な運命に流されるだけではない人間の意志が強調されていることは確かであろうが、しかし、究極的に偶然に依る作法はその悲劇性を弱めていることも否めないだろう。

〈偶然〉は、因果性と反対なものに見えるにせよ、〈時〉を流れとしてみる観かたの枠外に立つものではない。現在進行形の時間意識であり外的な時のとらえ方である。従って、明確な過去意識や未来意識はない。

〈時〉を外的な流れとしてとらえるかぎり悲劇は成立しないように思われる。歴史劇からいわゆる四大悲劇に目を転じるとき、我々はそれを納得する。ここに到って外的な時間意識は内的なそれに向う。成程ヘンリー四世や五世にはある程度の過去意識や未来意識がある。また喜劇のいく

つかにも想像世界のものとしての時間意識が芽生えてはい  
る。しかし、例えば『ハムレット』とそれに先立つこと  
一、二年でしかない『ジュリアス・シーザー』とを比較し  
てみれば、或いは『ハムレット』と殆ど時を同じくして書  
かれたとみられる『十二夜』と比較してみれば、シェイク  
スピアの時間意識の発展は四大悲劇において唐突ともいえ  
るような変容を示したことがわかる。『ジュリアス・シー  
ザー』に現われる亡霊と『ハムレット』のそれとが両者の  
内的時間意識の有無を端的に示す。また『十二夜』では第  
二幕第二場最後のヴァイオラの言葉にあらわれているよう  
に、その「へ時」は「へ流れ」でしかなく、また偶然である。

「へ時」の様相の変化は劇構造を変え、四大悲劇の劇構  
造がそれ以前に比べ遥かに統一的であること、一人の特定  
人物を中心に劇が展開する手法はこの変化と無縁ではな  
かろう。シェイクスピアの関心は外的な事件の継起にはな  
く、人間及び世界の内的な意識の様相に向う。言うまでも  
なくこの内的意識とは近代心理劇に見られる人物の心理の  
動きの如きものを言うのではない。それは人物個人のもの  
であると同時に彼の劇世界内部の意識とも言えるものとし  
てある。その過去、現在、未来の意識は人物を規定すると

同時に彼をとりまく世界を規定し、その世界が時間の一樣  
相において停止しているという構造を示すものでもある。

四大悲劇の世界は、外側からではなく内側からとらえら  
れることによって、一つの完結した世界として提出される  
ことになる。アリストテレスの言う「初めと中と終りがあ  
る」悲劇は、ここでも典型的に実現した。「へ時」を流れとし  
てみるところでは「へ世界」の成立ということ自体、適当で  
はないだろう。『ロメオとジュリエット』の世界の始まり  
は四大悲劇のそれの前ではあまりにおぼろげに見える。劇  
の始まりがその世界の始まりであり、終りが世界の完結と  
なる劇思考は、言うまでもなくギリシャ悲劇において明確  
な形式を作り上げた。即ちプロロゴスとエクスドスであ  
る。例えばアイスキュロスのオレスティア三部作のプロロ  
gos、トロイ陥落の合図である狼火を見つけるアトレウス  
家の見張りの兵の言葉は、三部作全体の世界の明らかな発  
端をつける。このあと蜿蜒とつづくクロススの歌でアガメム  
ノンのトロイ遠征途上のこと、それを遥か逆のぼるアトレ  
ウス家の罪の系譜がうたわれるが、それらはあくまでトロ  
イ陥落を告げる火に始まる世界の内部を照らす反射鏡であ  
る。この三部作の世界は最後作の結末、復讐の女神たちが



慈みの女神たちに寛容する祝いの松明火の行列で完結に到る。『ロメオとジュリエット』では若い二人が初めて出会う以前に長い両家の不和の状態が示される。しかしこれは恋人同士の世界形成の発端ではない。彼らの世界をとりまく状況の説明にすぎない。

四大悲劇の冒頭の場合はいずれもその世界形成を契機づける。これらが非常に類似した始まり方を示すのは偶然ではあるまい。『ハムレット』と『マクベス』の始まりが似ていることは誰れでも気づくだろう。『ハムレット』の第一幕第一場での亡霊出現はこの世界の発端である。しかし亡霊がハムレットと出会うのはややあとであり、その後は彼と彼の世界をその呪縛下におく。『マクベス』冒頭の「魔女たち」(“Weird Sisters”)は“Witches”とは違って、亡霊同様、超現実的存在らしい(は明らかマクベス世界の形成者である。彼女たちもややあとになってマクベスと出合い彼の意識世界を縛る。『ハムレット』の亡霊がハムレットの父の姿をとっていることですでにハムレットとつながることを我々に意識させるように、魔女たちの言葉『良いは悪い、悪いは良い』はマクベス登場時の最初の言葉『こんなに悪くてこんなに良い日は知らない』を聞くと

き、すぐさまそのつながりを意識させる。

だが『ハムレット』と『マクベス』の世界形成の方向は正反対である。亡霊は過去世界から現われてハムレットに過去の秘密を明かす。ハムレットの内的時間意識はその過去に縛られ、その世界は過去の時点に停止してしまふ。マクベスは魔女たちの未来の予言に縛られる。そして彼の世界は、逆説的に響こうが、未来の時点に停止するのである。『オセロー』世界の発端はイアーゴの存在自体にある。彼は現実の人間であり、彼の企みにはそれなりの動機があるように書かれてはいる。しかし古来議論されているように、我々のイアーゴから受ける直接の印象は圧倒的に悪そのものの擬人化としてある。第一幕第一場ではオセローは現われない。そしてこの場でのイアーゴの口にするオセロー像が説明でないこと、つまり、いかに歪曲されているかは、次にオセローを見るときすぐさま了解されるだろう(イアーゴは「オセロー」の名は口にしない。「ムーア人」と呼ぶ)。オセローはイアーゴの言葉に縛られる。それは過去のことでも未来のことでもない。現在の彼の妻のあり方についてである。しかもその「現在」は、現に流れている進行形の「時」ではない。オセローの世界は、こ

の現在の時点に静止したものである。

世界の内的時間は劇進行の外的時間にも影響を及ぼす。

『ハムレット』では現実の時間の経過は定かではない。『マクベス』では現実時間の長さを感じさせない程に未来に向って真逆様に墜落していく。『オセロー』の劇進行は有名な「二重時間」の手法によって現在性を強調する。これをシェイクスピアが意図的に「現在時点での停止」のために使ったことは、『ジュリアス・シーザー』前半での「二重時間」の使い方と比較すれば明白となろう。

『リア王』は他の三作品とやや異なる始まり方をする。

第一幕第一場から主人公が登場し、彼の意識を縛る他者の存在はない。だが、リア登場以前に数行ではあるがプロログスに似た場面がついている。そこで紹介されるエドモンドはイアーゴーのように純粹悪としてリアを破滅に導くのではないが、しかし彼が natural son たることは、批評家の指摘する如く、リアに作用する自然 (Nature) とのつながりを持つものには違いない。おそらくリアの内的意識を縛るのは「時」ではなく「領地(空間)」である。劇進行はリアの領地分配に始まるが、その後のリアの行為は無の空間(荒野)をさまようことだけであり、ここには殆ど時間

の意識がないときえ言える。外的現実時間までが同じ印象を与える。コーデリアのフランス行き、フランス軍の侵入、勝利、敗北、すべてがリアの世界の枠外のこととして自由自在に生起する感じである。だが、時間意識の喪失は内的な「時」が持つ様相の一つと言えないこともないだろう。そしてここでも世界が停止の状態にあることは他と同様である。

シェイクスピアの四大悲劇が完結した世界を持つことを見るとき、これらが一般に考えられているよりは遙かに古典的法則——三単一法則にのっとっていることが露わになる。『オセロー』においては、このことはしばしば指摘されている。だが『ハムレット』も『マクベス』も物語は単純である。物語(ミューズ)はアリストテレスの言うところでは出来事の組合せだが、これらの作品の外的事件が単純なのである。『ハムレット』や『マクベス』の物語は誰れでも数言で要約できるだろう。シェイクスピアの初期の作品や歴史劇の物語についてはそれは不可能である。『リア王』になるとリアのさまよい以外に出来事は皆無のような感じがする。それ故にかえってその物語の要約は難しいかもしれない。逆に場所の単一性の印象は『リア王』の場

合強い。さまよいとは放浪ではなく、一定空間内の往来だからである。ここには無限に延びる広がりはない。

おそらく四大悲劇の単一性のうちもつとも注意を引くのは広がりの印象の稀薄さであろう。『オセロー』はキプロス島に閉じ込められるから当然としても、『ハムレット』や『マクベス』も広範囲に渡って起る事件を扱わない。

『ハムレット』では主人公のイギリス航海は観客の単一空間の印象を崩さないように無理に劇の枠外に押しやられている。しかしながら、広がりの印象を欠くことは、完結した世界の形成と矛盾することではないのか。空間印象なしに世界は成立しないし、内的意識もまた空間性を有するもののはずである。流れとしての〈時〉の方がむしろ面ではなく線のイメージを抱かせる。それなのに歴史劇には広がりがある。

実は空間には二様ある。一つは広がっていく空間、他の一つは閉ざされた空間である。このことは我々の日常生活においても経験することである。〈時〉を現在進行形でとらえるとき、すべては同時並列的となり、外側から眺めている我々は対象の外に広がる空間を見る。外に視座をおく我々は何ものにも境界づけられず束縛されず、時の流れと

ともに外の空間も動き進行する。それは初めも終りもなく広がる。

内的時間意識に縛られる世界では我々の視座は世界内にある。内部から眺めてそれと感ずるためにはまわりが囲まれていなければならない。そして世界が停止しているとは空間的には境界線が広がらないことである。悲劇の世界は時間空間的に静止した世界である。

何故シェイクスピアは悲劇の世界を静止としたか。或いは何故静止した世界を悲劇とみたか。

静止は死に他ならない。生は運動である。内的意識における世界の静止は世界生命の喪失の意識であり、それは彼の存在の足場を霧散させる。ハムレットもオセローもマクベスもリアも彼らの存在の基盤を喪失する。それが彼らの悲劇である。その契機をなすものは彼らにとって〈悪〉であろう。『ハムレット』の亡霊、『オセロー』のイアーゴ、『マクベス』の魔女、『リア王』のリア自身。彼らは〈悪〉に縛られる。何故縛られるかは問いとらない。心理主義的〈悪〉の根拠づけは無意味であろう。

四大悲劇を〈悪〉の諸様相の考察とする解釈は目新しいものではない。だが、これは道德的悪ではない。形而上的

「悪」の概念としてとらえるべきものである。しかしそれをG・W・ナイトのように「絶対悪」と呼ぶことは正当であろうか。<sup>(4)</sup>「絶対」とは超越されることのないものだろう。四大悲劇は「悪」の超越を志向する。それは主人公の生命を代償とはするが、それぞれの劇は悪に始まる世界を閉じて終る。「絶対悪」——閉ざされることのない悪の創造は少なくとも悲劇とならない。それは、逆説的に響くだろうが、むしろ喜劇の範疇に近い。泣くことを自己目的とすることは、笑うことを自己目的とすることと同然だからである。

(一)

『ハムレット』第一幕第一場で先王ハムレットに似た姿の亡霊が現われる。誰れにもその出現の意味はとれない。亡霊自身は何ごとも明かさない。代りにここで我々は次のことを知る。即ち、かつて先王ハムレットは先のノルウェー王フォーチンブラスと一騎打ちをして倒しその所領地を奪ったこと、その倒されたノルウェー王の息子フォーチンブラスがいま失った領地奪回を計っているらしいこと、である。亡霊出現にかこつけて我々に明かされるこの話はい

かなる意味を持つのか。フォーチンブラスの劇中登場は二度、短時間のみであり、彼の企てはこのあとすぐに鎮撫されて、デンマークのあわただしい軍事準備もここかぎりで忘れられる。

ハムレットとフォーチンブラスがあらゆる点で、いわば表裏の關係にあることは誰れでも気づくことである。ハムレット自身フォーチンブラスを自己と対極的な人間として眺める。しかし裏は表があつて裏たり得ているとすれば、劇中ハムレットより先に言及されるフォーチンブラス（彼はまた劇を終らせもする）の方が表であり、ハムレットは裏の人物とすべきかもしれない。人物にかぎらない。彼らが環境とかかわるところに成り立つそれぞれの世界が表裏の關係をなす。世界という空間的なものをみるとき、表・裏は外・内と言い直した方がよい。先ずフォーチンブラスが口にされることによって、未だ現われないハムレットの世界が外から境界づけられるのである。それは先王の引いた境界線ではあるが、外からおびやかされることによって明白に意識させられる。だがこの世界が、ハムレット登場以前に、彼の父によつて遙か過去の時点で境界づけられていたことには注意すべきであろう。特に現に今その亡霊が

現われているとすれば。後になると、この先王が勝利をおさめた日にまさにハムレットはこの世に生をうけたことが知らされる（或いは当時の観客には『ウル・ハムレット』などから、このことを最初から承知していたのだろうか）。

ハムレットはフォーティンbrasの世界を憧憬の眼差しで眺める。だが彼はそれに直接接触はしない。接触するのはクロード dias である。第二場冒頭、舞台中央に位置を占めるクロード dias は先ずノルウェー問題に対処する。

第一場で外から境界づけられた世界を彼は内から境界づける。このかぎりでは彼はフォーティンbrasと同じ役割を果たす（フォーティンbrasが最後に継承する王位は実際にはクロード dias のものである）。しかし、あくまでこの世界内にある以上、クロード dias とハムレットとの闘いは内的な熾烈さを極める。とまれ、この内外両側からの境界定めはすべてハムレット登場以前に行なわれる。ハムレットはそこに閉じ込められるべくして現われる。クロード dias は彼をこの中から出そうとせず、ウィットテンベルク行きを禁じるのである。つまり、クロード dias の境界線の守りは、外からのおびやかしに対処するものであると同時に、内からのおびやかしを防ぐものでもある。この境界線はク

ロード dias にとっては「秩序」と言い換えられてよい。彼が王である以上、その行為は当然の行為であり何人も非難することは出来ない。戦争回避を策する彼はこのかぎりでは「善王」に違いないのである。もちろんこのあと間もなく、クロード dias の王たることの正当性は疑われ、閉じ込めべきハムレットを逆に外へ出すことによって彼は自らの破局を呼ぶことになる。

ハムレット登場以前に彼の世界の外壁は築造された。それは今のところデンマーク国としてあるが、やがてハムレットの内的世界、そしてまた『ハムレット』の世界と一体となるものである（これが亡霊出現をきっかけとしていることを忘れるべきではない）。さて、我々の視線は世界の内部、その主人公のハムレットに向う、となるはずである。ところがこのとき、ハムレットではなくレアチーズが我々の視線をさえぎる。

レアチーズはバリ行きを王に願ひ出て、許可される。いや願ひ出る前から許されていると言ってもよい。クロード dias が彼の方に向きを変えて口にする言葉の馴々しい調子によってそれはわかる。レアチーズもまた、ハムレットと対比される人物とされている。殺された父の復讐へ

向う彼の態度は、ハムレットのそれと対照的である。だがここでも再び、レアーチーズはハムレットより先に舞台中央に進み出、次に出るハムレットを裏の關係に追いやると言えるだろう。

レアーチーズはデンマーク国境の妨げを受けずに自由に出入する。クロード・ディアスがそれを許すのは彼が境界をおびやかす存在ではないからである。彼は境界に全く拘泥しない。この点でハムレットと対照的であるとともにフォーン・チン・プラスとも対照的である。レアーチーズとフォーン・チン・プラスは最終的にハムレットと和解する例外者であるが、民衆のあと押して王位を要求した前者は死に到り、侵入者の後者は王位をゆずられる。この二人は明らかにシェイクスピアが意図的にハムレットと似た境遇に立つ人物として描いたものである。だが何故ハムレットは対照者を二人必要とするのか。しかもその各々がまた互いに対照的である、そういう二人を。

やや先走りすることになるが、ハムレットは亡霊によって〈過去〉に縛りつけられる。劇冒頭で言及されたフォーン・チン・プラスは領地奪回という〈未来〉を指向していた。ハムレットが過去の原因に執着して未来の結果へ向う行動を

とれないのとは逆に、フォーン・チン・プラスは未来に向う行為のみが念頭にあって原因は殆ど重みを持たない。デンマーク侵略はいとも簡単にポーランド侵略に変わり得、それも〈わら屑一本〉のために幾千の兵を犠牲にする。レアーチーズの行為の基点が〈現在〉にあることは明白であろう。彼には原因と結果はすぐさま結びつく。両者を吟味することもない。父の殺害者を王と思えば直ちに復讐に走り、実はハムレットだと教えられればその場で彼の毒殺計画に荷担する。オフィーリアへの忠言も将来を憂えてというより、王子たるハムレットとの現在の身分の相違にのみ基づくものだろう。

ここでいよいよハムレットが我々の注視を浴びる。彼は、婚礼の華やかさに満ちた王宮の中の唯一人の喪服姿でもって視覚的に、他のすべてから隔絶した領域を形づくっていることを第二場の最初から印象づけていたと考えられる。その印象はこのあと益々強められよう。(G・W・ナイトはホレイシヨをハムレットの影のようなものと言う。)だが、まわりの華やかな色どりに対する喪服の黒色は、他との隔絶が単に平面的なものでなく、外に対する内のイメージを湧かせるものとしてある。ハムレットが自己の世界

の奥深くに身をひそめていることは、このあとにつづく彼の言葉によって裏書きされる。しかし彼の言葉に進む前に、ここで、これまでやや無造作に使ってきた「ハムレットの世界」という言葉の意味について考えておいた方がよいだろう。

〈劇の世界〉とはその劇全体のことである。それは舞台上に示される行為そのものに他ならない。従って、この世界の内部は同じく舞台上の世界となる。デンマーク国は舞台上にあり、デンマーク国内部はまた舞台上の全体である。

このデンマーク即ち劇世界を外から規定したフォーチンブラスは、冒頭では舞台外の存在であり我々の想像裡にあるが、彼が舞台上に現われるとき、この世界の外はより実在感をもつてもち込まれる。だがこのとき、彼もまたデンマーク国内に足を踏み入れたということにならざるを得ない。デンマークへはいることが舞台上上ること、つまり劇世界に現われることである。

しかしこの劇世界がハムレットを中軸に自転していることは事実である。ハムレットの世界と言うとき、我々はそれをこの舞台全体の内部にある存在と考へてはいるが、しかしハムレットの世界とは彼とまわりとのかかわりに他な

らない以上、それは舞台上のそのかかわり合いであらう。

ハムレットの世界はまた舞台上に外面化されている行為の全体である。このことは、ハムレットの内部世界を考へるときにもあてはまる。ハムレットの内的意識の世界は、劇の本質的性格上、舞台上に外面化することでしか描写されることがない。独白とは説明文でも記述文でもない。舞台の行為の一部である。ハムレットの意識が過去に縛られていることも、我々が想像裡に感じることではなく、彼の舞台上の行為のあり方（彼一人で行為はなく他のすべてを含むが）に關してのことである。ハムレットの内的世界とは舞台上の全体であり、それはハムレットの世界であり、デンマーク国である。それぞれは時に応じて現出するというものではなく、常に同時にある。三重丸、四重丸の構造ではなく、強いて図形化すれば渦巻である。或いは円錐形である。その尖端が意識の極点となる。そしてこの総体を『ハムレット』の世界と呼ぶことが出来る。言うまでもなくそれは舞台上の行為を觀ている——戯曲を読んで——我々の意識の総体である。（念の爲断っておくと、ハムレットと言うのは実際の劇場内では〈客席〉との關係の上で成立するものであるが、今は〈戯曲〉の側面に論をかぎつ

ている。初めに書いたようにこれは演劇の一部分であり、今は『ハムレット』の世界を論じているのであって、『ハムレット』の演劇を論じているのではない。

さて、王クロードディアスは「いとこであり息子である」ハムレットの方に顔をむける。

## (二)

王と王妃の時間観は、彼らの次のような言葉に端的にあらわれている。

王妃 ……

ねえ、わかっておいでだろう、生きているものはいつかかならず死んで

あの世で永遠の命を授かるというのが当りまえですものね。

王 ……

だが、考えてみなさい、お前の父も父を失ったのだ。

その父も父を失った。

…

理性は常に父の死ということを説いているではないか。

人間の最初の死からこの方いつも

叫びつづけているではないか、「これが必然だ」と。

彼らは〈時〉を必然の流れとして観る。流れの上に彼らの秩序がある。現実世界では王及び王妃の論は全く正しい。ハムレットも現実世界にあるかぎり彼らの秩序を認めざるを得ない。彼は素直にウィットンベルク行きを諦めるのである。しかしながらハムレットには、クロードディアスが依って立つ「この世のいとなみ」が「退屈で、愚劣で、平凡で、無意味で」仕方がない。現実世界にある自分の肉は「溶けて、崩れて、露となつて消えてしまえばいい。」ハムレットは内的な想像意識の中で世界を観る。彼の言葉がクロードディアスの常に記述的散文的なそれと対照的に、夥しいイメジャリに満ちていること、しかもそれらが腐敗、汚辱のイメージを浮ばせる言葉であることはつとに論じられている。この「雑草の生い茂る庭」が荒れはて浅ましく穢らわしい、というのは故意の誇張ではないだろう。しかし客観的にはクロードディアスは悪王ではない。デนมークが具体的に腐敗している事例は作品中どこにもない。



そして我々はまだ彼の秘密の罪のことを知らされていないのである。

だがハムレットの最初の独白は、彼の世界がはつきりと王や王妃のそれを否定するものであることを示す。つまり、ハムレットにはへ時ゝは天文現象の流れとしても必然としてもない。父の死は二か月前であると同時に一か月前でもある。二時間前と言ってもよい。これは王の秩序を乱しかねないのである。しかしハムレットは自己の想像力を彼らの面前で披瀝しない。彼は王には何一つ口ごたえしない。独白の最後では沈黙をさえ決意する。それは何故か。

ハムレットは上に引用した王や王妃のへ必然ゝ観を現実には受け入れた。しかし彼自身の想像世界ではそれを拒否する。王や王妃はハムレットの喪服姿が父の死の悼みのためだと考えているが、彼の独白は彼の想像界の汚辱の原因を父の死とはしていない。彼は父の死を悼む言葉を一つも吐かない。出てくるのは父に対して貞節とみえた母が、父の死後すぐさま再婚したことへの非難の言葉である。母の裏切りを責める心から再婚の相手の叔父を憎む心が生じる。そして死んだ父の姿が崇高なものになってくる。ハムレットにとって時間が必然の流れとならない原因は父の死

ではなく、母の再婚である。夫を失えば新しい夫を持つこと、それはへ必然ゝではない。

ハムレットの内的世界を占めるものが、亡霊との出会い以前には母への感情であることを否定することはできない。従って、このあと劇の焦点が殺害された父の復讐に移っていくとき、この当初のハムレットの母への感情は解決されないまま置きざりにされる。T・S・エリオットの有名な『ハムレット』の否定的評価や、王妃が死んで初めてハムレットは叔父を殺すことができたという精神分析的解釈の出で来る所以である。だが我々は、このハムレットの独白が亡霊の話を書く前のことではあっても、劇世界の中に亡霊はすでに出現していること、つまり、この世界の発端はハムレットの母への感情吐露にあるのではなく劇冒頭の亡霊出現にあることを思い起すべきである。亡霊との出会い以前にハムレットの意識世界を占めていた最大の問題は母の再婚であったにもかかわらず、亡霊の話聞いた後に彼の意識の中心が父の非業の死の復讐によって占められる、そのことこそが意味を持つのである。我々が問題にすべきはハムレットのエディプス・コンプレックスではなく、彼の意識の変容相である。

ハムレットは母が彼の喪服姿を詰ったとき、彼女の言葉尻をとらえて、自分は〈見えかけ〉ではなく〈事実〉を重んじていると答へ返した。言うまでもなくそれは母の故き夫への貞節が見せかけであつたことであつてこすりである。

appearance と reality の問題が『ハムレット』の中心テーマであることは多くの批評家の指摘する通りである。だが、(ハムレットの言葉を借りれば)〈It seems〉と〈It is〉が真の対立となるには両者が同一の時制でなければならぬだろう。例えば〈It seemed〉と〈it is〉では互いに齟齬をきたさない。かつて夫に対して貞節とみられた、しかし夫の死後、別の男を愛して再婚した、ということは同一線上のあり方である。ハムレットは女の弱さを罵る。しかし、母はかつてハムレットの父を愛していたように現在の夫を真に愛しているとしたら、彼はその〈事実〉——時の流れ——を承認しなければならぬことになる。ハムレットは王と王妃の結婚が近親相姦という人倫に反することとして彼らの秩序体制に反抗する。しかし彼には、彼らの体制そのものが〈見えかけ〉である根拠をどこにも求めることは出来ない。その根拠を亡霊が与える。そしてそれは単に叔父王の偽善をあばくというだけではない重要な意味

合いをハムレットにとつては有することになるのである。

ハムレットは最初の独白で女性一般を弱きものと非難する。だがその理由は一人の女性の裏切りでしかない。彼は恋人のオフィーリアも疑う。だがそれもこの一人の女性の裏切りから派生した疑いである。彼がこの世を腐敗したものとみ、愚劣で平凡で無意味に思えるのも彼女故である。これはこの女性がハムレットの母親であることと切り離すことは出来ないだろう。若し恋人の裏切りから始まるとしたら、世界はこうはならないはずである。こう言うのは決して精神分析的解釈ではない。ハムレットが現実の世界を否定するのは、この現実世界に彼を送り出してきた母親が母親たり得なくなったからである。彼女の裏切り行為によって彼の世界が汚辱に満ちたものとなったとは、彼女は彼をこの穢らしい世界に生み出したと言ひ換えることも出来るだろう。もう一度言ひ換えれば、母親は彼にこの汚れた世での生命(肉体)を与えた。現実世界を否定するとは自己の肉体を否定することでしか成り立たない。彼が自殺を願う所以である。

ハムレットは劇中もう一度自殺について考える。有名な第三幕第一場の独白である。この独白の始まりの一行へ「

be, or not to be, that is the question, が、単に「生きるか、死ぬか」以上の深い意味を内包していることは断るまでもない。だがこの二者択一的思考の中に「生か死か」も含まれていることは事実であろう。それは明らかな自殺願望である。(単なる自殺願望がこの深い意味の二分法へ進んだことは、それ自体問題となるが今はとり上げない。)この第三幕での自殺願望の動機が第一幕のそれと明確に異なることには注意すべきである。第一幕、亡霊と出合う以前でのハムレットの生の嫌厭は、この現実世界を引き受けている自己の「肉」(Flesh)そのものへの嫌厭である。

ああ、いっそ汚れたこの肉体が溶けて  
崩れて、露となって消えてしまえばいい。

それ故、彼はこの肉の内部の意識は外へ漏すまいと決意するのである。だが亡霊の話を聞いたあとに生じてくる自殺願望の対象は「肉」ではない。その内部の意識自体である。

死ぬ——眠る——それだけのことだ、しかも眠ってしまえば、みんなおしまいではないか、

おれたちの心の悩みも、この肉体につきまとう

数知れぬ苦しみも。だとすれば、それこそ願ってもない

人生の終局ではないか、

第一幕で自殺を思いとどまらせているのはそれを禁じる神の掟である。第三幕では神の掟は問題とされない。ハムレットが自殺をためらうのは、この世で意識を殺してもあの世でまだ意識はつづくのではないかという不安故である。亡霊が(若し真に父の亡霊であれば)その証人である。

だがいずれにせよ、ハムレットは初めから自己の肉体と意識を分離したものととしてとらえている。それは外的な現実世界と内的な想像世界の分離を意味する。圧倒的な外的世界を前に意識——想像世界を外の汚れにまみれさせないためには内に閉じ込めておくより方法はない。ハムレットは内へ内へ身を沈めていく。第一場以来外から内へと進んできた劇構造と見合って、ハムレットの世界は円錐形の尖端に向って動く。だがそれは現実からの逃避に違いない。逃避せざるを得ない現実世界、或いは逃避出来ると考える現実世界は、実は未だ彼によって真の現実世界としてとらえられていないことを意味する。亡霊はこの逃避を不可能

なものにする。ハムレットの意識を過去に縛ることによってである。だが亡霊は外と内の分離を解消するのではなく、むしろ決定的にする。それはあらゆるものが——亡霊自体さえもが——この現実世界では外と内に、見せかけと事実に分離することを意味する。ハムレットが現実世界と真にとらえるのは、つまり、外の世界と内の意識世界との分離を解脱するのは、亡霊の命令を遂行することによってではなく、亡霊の呪縛から解放されることによってである。

### (三)

ハムレットが亡霊に出合うのは第一幕第四場である。第五場で亡霊の話を聞く。第一場で二人の番兵とホレイシヨが亡霊を見たとき、亡霊は無言だったが、バナードーは忍び寄る戦争の影と武装姿の先王の影との間には何かのつながりがあると推測し、ホレイシヨはそれに同意しないものの、鶏声で消えていく亡霊が妖魔の類であろうという点では他の二人と一致する感想を抱いた。ホレイシヨは第四場でハムレットに、手招きする亡霊についていくなど忠告す

る。我々の印象は亡霊を悪魔とする方に傾いていると言つてよい。

ハムレットは先ず「何者だ？」と亡霊に問いかける。これは亡霊の出現など頭から信じていなかったホレイシヨが最初に問うた言葉でもあった。二人は共にウィットテンベルク大学の学生である。しかしハムレットは第二場で亡霊出現の報告を受けたとき、ホレイシヨとは異なつて、直ちに「これはただごとではない」と感じとつた。彼は亡霊に「聖霊か悪魔か、天国から来たのか、地獄から現われたのか」と問う。この問いはホレイシヨにはなかった。世界の枠づけはハムレットにとつてのみ成り立っており、彼は亡霊をその枠外から現われたものという発想を先ずとるのである。外から来たものなら当然、上から来たか下から来たかが問題となる。ホレイシヨの発想は異なる。彼は第一場で次のようにたずねた。

お前の心をしずめ、おれの祝福ともなる何か好いことがあるというのか、あつたらさあ、おれに言え。  
この国の怖ろしい運命の秘密でも知っているのか、それがわかれば、今からでも避けられるのなら、  
どうか言ってくれ！

それとも、生前奪い集めた財宝を

土の中へでも埋めておいたのか、それが諦められず

きさまら幽霊は死後までも地上をうろつきまわるとい

うが、

「この時、鶏の鳴く声が聞える。」

本当か？ はっきり言え——

ここには三つの問いがあるが、これらがそれぞれ順に、現在、未来、過去のことについての問いであるのは示唆的である。我々は先にフォーチンブラス、レアーチーズが未来、現在に生きる人物としてハムレットに対照されていることを見た。亡霊がハムレットに明かす話はホレイシヨのたずねたどの問いにも相当しないが、しかし過去についてであることは確かである。ハムレットは亡霊の出現を知ることからすでに過去に執着していた。

亡霊が打開ける秘密は叔父王の〈善王〉めかした仮面を引き剥がす。それはすでに叔父を憎んでいるハムレットには歓迎すべき事実である。亡霊の話聞き終った後のハムレットの異常な陽気さが我々にそう思わせる。まさしく彼が胡散臭く感じていた通りであった。だがそれにしてもハムレットはあの最初の問い、「聖霊か悪魔か」をあまりに

易々と忘れてしまう。彼は、ホレイシヨに言うように、この亡霊を「本物」ととる。そして我々も彼に従って、当初の印象を変更するのである。もちろんこのあとハムレットは再び亡霊の honesty について疑いの念にとらわれはする。しかし、この場の雰囲気はあくまで亡霊を信じたところから生じるものだろう。

ハムレットが亡霊に縛られるのは、すでに見てきたように、それ以前に彼は過去に執着していたからである。彼の第二場における独白のキーワードは〈Must I remember?〉であった。言うまでもなく亡霊の話でもっとも強くハムレットの脳裡に刻み込まれる言葉は、最後の〈Remember me〉に他ならない。亡霊は何のひっかかりもなくハムレットの意識をとらえるわけではない。いわばこの〈remember me〉を橋渡しにして亡霊は母に捕らわれていたハムレットの意識を父の方へ導いてくる。現実世界——現在の世界を過去の父の殺害の時点へと引き戻す。このときハムレットは、汚辱にまみれた世界が彼の想像の上だけのことでではなく、事実としての内部を開示したように感じるのである。しかしこの二つの〈remember〉が微妙に異なるニュアンスをもっていることに注意しておく必要がある。独白でハ

ムレットは「いつそ忘れられるものなら (must I remember)」と言った。彼が父と母の仲睦じかった光景を忘れたのである。彼は現実世界を呪いはしても、それ自体は必然の時の流れの上に、彼の手の下しようないものとしてある。だが亡霊は彼に、父を忘れるな (Remember me!) と言う。この〈父を〉は、〈非業の死をとげた父を〉の意かそれとも〈こうして秘密を打明けた父を〉か、或いは〈復讐さるべき父を〉か、若しくは〈現に煉獄で苦しんでいる父を〉か明白ではない。おそらくすべてを含んでいるとすべきだろうが、いずれにせよ、それを忘れないとは、現実世界自体が内的な意識とも呼ぶべき世界を秘めていることを知ることであり、ハムレットの意識が過去のある時点で停止しているように、現実世界もまた外面上の時の流れ——秩序にもかかわらず内実においてその流れが止まっていることを知ることには他ならない。ハムレットの時間意識にとって世界はこのとき完全に過去の時点で静止しているものとなる。何故ならハムレットにとっての世界は、〈父が叔父に殺され、母がその叔父のものとなった〉ということ为核心に出来上がり、それ以上動くことのないものとしてあるからである。

我々の〈過去〉には二通りある。一つは我自らの過去であり、他の一つは我々が世界内存在であるその世界の過去である。或いはこうも言えよう。一つは私の記憶のうちにあることであり、他の一つは記憶のうちになく、教えられるか発見するかする以外に意識されない過去である。ハムレットには、母の再婚は記憶内の出来事である。従ってそこからあらゆる世界の様相は記憶に特有の〈強調化〉の作用を受けた。だが亡霊が明かした事実は、それに拘束されながらも彼にはどうしても把握することの出来なかった世界の成り立ちを開示した。これが自己の世界であること、どうしてもその境界から抜け出ることの許されなかった根拠であることを知らされる。これは情報 (information) ではない。知識 (knowledge) である。情報は衣<sup>ころも</sup>であり、知識とは血肉である。

しかし、いずれにせよ〈過去〉はすぎたことであり、固定されたものであり、広がりを持たないものとしてしか現在に意識されない。従って、過去のみを意識する——忘れない——ことはこの世界を固定する。ハムレットは、彼が父と母と同様に心を許した唯一の人間、オフィーリアに対してさえも、過去形でしかものを言えないことになる。彼

と彼女との関係が、劇中では突然に終った状態から始まっているように感じられるのも、シェイクスピアの意図的な手法に違いない。恋文も忍び逢いも現在の出来事としてではなく、常にすぎた出来事として示される。ハムレットが舞台上でオフィーリアに出合う場面においては、彼女は過去、贈物を返し、彼は彼女を愛していたか、愛していなかったかを問題にする (I loved you, I loved you not.)。彼は彼女に現在形で愛を告白することがない。彼の真実の告白は彼女が死んだあとにしかされないのである。

ところで、記憶としてであれ世界の内部開示としてであれ、〈過去〉が現在の意識にせめ寄せてくるとき、その〈過去〉を事実だと保証する根拠はどこに求められるのか。どこにもない。秘密提供者は彼自身が秘密保持者でない証拠を示すことが出来ない。問題は彼を信じるか信じないかのみである。自己の記憶力を信じるか信じないかのみである。だがこのような問題が生起することは〈過去〉の特性には違いない。つまり、AということがAであると思われるにもかかわらず、真実AかAでないか、Aがappearanceかrealityかが問題になるのは、過去としてのAにしか言えないことである。〈現在〉であれば、Aと思われること

はそれ自体一つの事実となる。哲学で論じられているように appearance も reality であって、reality の対立概念は illusion でなければならぬ。(これは『オセロー』の問題である。) 〈未来〉のAに関してこういうことが全く問題にならないことは言を俟たないだろう。だが過去においてAと思われたことがAではなかったということを現在知ろうとする。appearance が reality となるのは現実存在としてのみであって、意識領域においてはではない。そもそもこの対立は意識においてしか対立とならないはずなのだろう。そしてこれが対立となり得るのは、いずれかを決める根拠をどこにも求めることが出来ないからに他ならない。〈過去〉の事実性は誰れにも証明することが出来ないのである。ハムレットの悩みはここに根を持つことになる。彼の世界を開示してみせたと思われることさえもが、そう思われただけかもしれない。彼が〈To be, or not to be〉を問題にする所以であり、しかもそれは解決出来るはずのないことである。

おそらく過去を事実として把握する唯一の方法はそれを現在化することであろう。ハムレットが叔父王の直接の告白を迫るとか、亡霊に証拠を要求するとかせずに、その殺

人行爲を劇として現在化することによって事実たる保証を得ようとしたのはそれ故である。確かに appearance か reality かを知るためにそれを劇 (appearance) として現在 (reality) 化する方法を設定したところには、この対立概念に対するシェイクスピアの鋭い哲学思考が秘められていると言うべきである。そしてまた言うまでもなくこれは、シェイクスピア自身の演劇観の巧妙な表示に他ならない。

#### (四)

劇中劇によって亡霊の話の事実性が確証された、とハムレットは考える。劇中劇の解釈 (特に默劇の附加について) は種々なされている。クロードディアスの反応に關しても、これが必ずしも自己の罪の告白になるものではないという考えもある。しかし第三幕第一場のオフィーリア圍りの場の前に傍白の形で我々に対して、彼は罪を告白していた。劇中劇へのクロードディアスの反応は素直な観客には明白な罪の証拠ととれるだろう。ハムレットは少なくともそうとて、このあととはや亡霊の言葉に対する疑念を口にするのではない。それならば何故彼はここで亡霊の命令を

遂行しないのか。このあとすぐ、クロードディアスが独りで祈っているところに通りかかるという絶好の機会までを彼はむざむざと逸してしまふのは何故か。

ハムレットの復讐遅延については、これまで様々な説明がなされている。今敢てそれらに、完全ではないかもしれないがその一端とはなると思われる遅延の要因を一つ附け加えるならば、これまでみてきたハムレットの過去意識をあげることが出来る。劇中劇が行なわれるまでは、亡霊の過去の話の事実性を保証するものがなかったが故に復讐行為をなすことが出来なかった。そうハムレットも我々も考えていた。だが劇中劇によってそれを現在化し事実たる確証を得たとき、ハムレットも我々も、行為とは「未来」に向って行なわれるものであり、過去において止まったままの世界では動くことが不可能であることを知る。動くとは時の流れであり、現在は過去となり未来をとっていくその過程である。ハムレットが過去に縛られているがために復讐出来ないことは、上に述べた劇中劇後の復讐の機会に明確にあらわれている。短刀をふりあげながらハムレットの行為を妨げるのは父を思い出す (remember) 意識である。煉獄で苦しみを受けている父を思うとき、祈っているクロ



ローディアスを殺して天国へやるわけにはいかぬ。もちろんローディアスの祈りは「見せかけ」のものでしかなかった。だがそれが「見せかけ」たることは場面の終りに、我々のみへ「過去」のこととして知らされるのである。

ハムレットが行動できないのは彼に「未来」が欠けているからである。このことは、このあとのフォーチンブラスの軍隊を眺めて憧憬の念を禁じ得ないハムレットの独白によって明瞭となる。先にも書いたようにフォーチンブラスは未来のみを向いている。「わら屑一本」のために軍隊を動かす行為をハムレットは不思議に思うとともに、遥かに重い原因を背負いながら未来へ向くことの出来ないことへの自責の思いに苦しむ。しかし未来を作り出すには過去を過去としてすぎ去らせ、停止している「時」を流れに変えねばならない。ということは父を忘れるということになるだろう。それは彼の世界を見失うことでもある。この矛盾をハムレットは自分からは解くことが出来ないのである。

実際のところ、劇開始後、ハムレットが自らなす行為と言えるものは殆ど皆無である。強いてあげても、第一幕の最後に友人たちに明かしておいた「気違いの真似」ぐらいである。これがハムレットのローディアスに対抗する唯

一の手段だが、このために王は彼への疑惑を深め、いわば藪蛇の結果を生むことになる。そもそもハムレットが何故「気違いの真似」をするか、或いは彼は実のところいささか狂気にとらわれているのではないか、ということとは『ハムレット』を論じるとき常に問題とされてきた。ハムレットの性格分析をして彼が躁鬱病にかかっているとか、狂気のふりをして狂気自体に陥っているとか言うのはよい。しかし彼が自ら狂気の真似をすると公言し、またその真似の意識を長く持ちつづけていること（少なくとも第四幕の王妃との対話までは）、及び劇中で狂気とかかわる人物がもう一人おり、そのオフィーリアの真の狂気がハムレットの偽の狂気に対比されていることは認めるべきであろう。ハムレットが狂気を演じる（appearance）——現在化することは、先に述べた劇中劇の持つ論理構造と同じである。過去に縛られながら現在に生きるためにはこれ以外方法がない。王の殺害者でありながら王を演じているローディアスに対抗するにもこれ以外方法がない。いずれにせよ、これは過去と現在とが流れとしてつながっていき、引き裂かれた世界であるとき、それを受け入れざるを得ないものの唯一の生き方だと言ってよい。しかし演じるという能力の

ないものは〈秩序〉の引き裂かれに対処する術を知らない。オフィーリアはハムレットの愛の断絶、〈時〉を流れとして以外全く考えることの出来ない父ポロニアスの突然の死、父を殺したのが恋人であるということ、これらの何一つ脈絡のつかない出来事を脈絡のつかないこととして、即ち〈時〉の停止として受け入れられない。彼女は狂気を装うことを知らず、狂気に陥ってしまうのである。

ハムレットとオフィーリアを除けば、劇中で何らかの過去意識にとらわれているのはクロードディアスのみである。彼の過去とは彼自身の罪業であるためにハムレットの意識より明快単純な構造を持つ。彼が過去に縛られているのは過去の罪業の結果を現在も手中におさめているからである。結果を手離さないかぎりいくら悔い改めても過去の行為は許されない。彼はハムレットとは違って、一つの行為が原因と結果からなることを経験している。従って彼の過去意識は劇の始まりのところでふれた現実世界の〈時〉を必然の流れととる観かたと何ら抵触するものではない。クロードディアスはハムレットに対しても同様の原理で立ち向う。そこに彼の誤算があった。

クロードディアスは、劇中劇の催しとそれにづくポロー

ニアス殺害に対処してハムレットをイギリスへやり、その地で彼の首をはねさせようとする。これは〈過去〉に縛られたデンマーク世界において〈未来〉を目論んで行なわれた最初の行為である。それは見事に失敗する。それにもかからずクロードディアスは再びハムレット殺害を目論んでの行為をなす。レアチーズとの剣術試合と毒杯の用意である。またもや彼は失敗し、これは彼の命取りとなる。この二つの計画がともにハムレットをして自らの意志からではなく行動へとうながすものであり、行動することがハムレットにとつてはともに彼の世界の境界線を越えることであるのは意味深い。イギリス行きは文字通りデンマーク国境を出ることであり（出た途端、海賊船との闘いに示されたように、ハムレットは大変行動的となる）、最後の剣術試合では、この世からあの世へ脱け出ることになる。

イギリスから戻ったハムレット、即ち第五幕のハムレットがそれ以前とかなり異なった言葉使い、態度を示すことはこれまで多くの批評家によって論じられてきている。ここでの議論に沿って考えれば、第五幕でハムレットの独白が一つもみられなくなるのは、彼が内的な意識世界の苦悩から解放されたことと言うことが出来よう。ハムレットは

もはや亡霊のことを全く口にしない。父の復讐も念頭に登らない。彼が最後にクロード・ディアスを殺すのは、先に書いたように、彼自らが意志して行動した結果ではないし、殺したからと言って「復讐成った」とか「父の霊よ安かれ」とかいった普通の復讐劇なら口にしような言葉も出てこないものである。『ハムレット』が当時の一般の復讐劇のパターンを踏んでいないことは、シェイクスピア自身の初期の作品『タイタス・アンドロニカス』やキッドの『スペインの悲劇』の終り方と比較すれば一目瞭然であろう。

だがハムレットが第五幕に到つてようやくクロード・ディアスを殺す行為をなすことができたという点を過小評価すべきではなからう。亡霊を憶えて (remember) いないことは亡霊によって開示された〈過去〉に縛られていないことを意味する。ハムレットは、第五幕冒頭の墓掘りの道化との対話において明らかのように、〈時〉をもはや過去の時点で停止したものとはとらえていない。奇妙なことに今や〈時〉を〈必然の流れ〉としてとらえるのである。かつて彼が愛し、その唇に幾度か接吻したことのある宮廷道化のヨリックは、ここに一つのシャレコーベとなっている。〈時〉の流れは偉大なアレキサンダー大王をも酒樽の栓に

変えてしまふ。墓掘り道化との対話でハムレットが、墓掘りが何年その職にあるか、何年ぐらいて人間は土の中で腐り出すか、ヨリックは何年でこんな有様になったか等、物理的自然時間を問題にするのは偶然ではない。第一幕第二場でのハムレットの最初の独白における自然時間の無視との対比においてシェイクスピアが意図的に持ち出していることに違いない。

若し人間は死ねば誰れも塵へ帰るのだとしたら、天寿を全うしようが非業の死をとげようが、過去は現在から眺めるとき何ほどの意味を持つだろうか。過去なくして現在もないが、しかし現在が過去によって作られ、過去の現在としてあるのではなく、全く逆に現在が過去へと流れ、未来が現在へと流れてくる。従つて過去が現在を縛り得ないように現在が未来によって縛られることもない。未来は予測不可能なことであり、我々の生き方は、常に覚悟をきめておくことだけである。かつての愛する人たちが必然として塵と化したように、未来は必然的に到来するまに受け入れる他ない。

このハムレットの〈時〉の観かたが冒頭の王と王妃のそれに類似した響きをもつことは、やはり奇異な感じを与え

る。一体この間のハムレットの苦しみはなんのためだったのか。冒頭で王や王妃に従ってさえいればよいことだったのか。しかしハムレットの到達点が、始まりでの王や王妃の時間意識と言葉に言い表わせれば同じながら、何か本質的に異なったものであるという印象を与えることも我々は否定することが出来ないのである。それは一つのミステリーに違いない。彼の意識がいかにしてこのように変容したかというミステリーと同じことである。

ハムレットが第四幕後半でイギリスに向って航海したその《海》を、ターナーはこのミステリーの契機ではないかと言う。<sup>(7)</sup> 成程シェイクスピアは他の作品でも海に一種神秘的な作用力を托している。そして、島かげ一つ見えない大海原に幾日も乗り出した経験のある者は海の神秘的な浄化力を感覚的に了解しているだろう。

だが先にも少し触れたように、このハムレットの意識の変容は彼がデンマーク国、即ち彼の世界の枠を脱出したことと関係がある。少なくともそうシェイクスピアは意図したのではあるまいか。世界の枠を出るとは世界の固定性が崩れることであり、大海原の真只中では外と内の区別は解消するだろう。ハムレットが第五幕で内的な意識の表白を

しないのは意識世界そのものを失ったからではなく、外的な世界との分離の意識を棄て去ったということである。肉体が土中で腐って塵となると意識だけが残ると考えなくなったということである。肉体と意識の境界がなくなったとき、ハムレットはポロニアスを殺したときのように衝動的ではなく、判断力に基づく行為を行なうことが出来た。それによって彼はイギリスで死刑にされることからまぬがれた。彼が最後にクロウディアスを殺すのも、父の復讐としてではなく、父を殺し母を奪いハムレット自身を殺さんとし、(誤ってとは言え)母をも殺したこの悪人を生かしておくことはよくないという判断から殺すのである。これらすべては、デンマーク国を出たという最初の境界線突破を象徴的な契機としていっているのではあるまいか。

しかしながら、このハムレットのミステリーが舞台の外で突然に生じたということは、我々の中に無条件では納得できない感じを残すことも否めないだろう。それはまたシェイクスピアの感じでもあったと言えないか。彼は『ハムレット』において《時》の内的意識における問題をすべて解決しようとしたわけではない。このあと『オセロー』において《現在》意識を、『マクベス』において《未来》意識

を、『リア王』において〈無時間〉の意識を考察していくことになる。そして、これら四大悲劇における時間意識の様相の考察を経て、シェイクスピアは『アントニーとクレオパトラ』の「おれの宇宙（空間）はここにある」という愛における新しい人間意識の様相へと向うのである。だがこのとき、その悲劇性は四大悲劇のそれとは異なり、悲劇としては弱いものになっていることは事実であろう。

〔註〕

- (1) アリストテレス『詩学』藤沢令夫訳（筑摩書房版世界古典文学全集『アリストテレス』）

- (2) 演劇現象の社会的位相・生成の原理も合せ考慮すべきであるが、そこにおいても〈時間意識〉は演劇成立の契機となっているように思われる。詳説は他日を期したい。
- (3) Turner, Frederick, *Shakespeare and the Nature of Time*, Oxford: Clarendon Press, 1971.
- (4) Knight, G. Wilson, "Macbeth and the Metaphisic of Evil," *The Wheel of Fire*, 1965 [1930].
- (5) Knight, G. Wilson, "The Embassy of Death: an Essay on *Hamlet*," *ibid.*
- (6) 三神勲訳、以下同じ（筑摩版シェイクスピア全集）
- (7) Turner, *op. cit.*